



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **Redes da abstração: uma dinâmica da arte moderna**

Angela Maria Grandó Bezerra

PPGA-UFES/CBHA

**Resumo:** A imagem da rede é discutida aqui no contexto de pensar o abstrato sob a perspectiva da ampla mutação estética que, em diferentes aspectos, aparece, se desloca, generaliza-se por contágio mútuo ou aliança e delinea o processo de criação de inúmeros artistas que, entre 1910 e 1914, abandonam a referência do mundo objetivo da tradição ocidental. Uma coisa é certa: a história da arte não pode ser dissociada da história das idéias, representações, sistemas de pensamento associativos. Ao abordar a questão do surgimento das abstrações antes da Primeira Guerra Mundial, ressalta-se a necessidade vital da especulação teórico-filosófica - matriz do pensamento modernista e contraponto entre tendências abstracionistas do início do século XX e processos artísticos da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Modernismos. Imaginação abstracionista. Processo de criação.

**Résumé:** L' image du réseau est abordée ici sur le point de vue de la mutation esthétique qui apparaît et se généralise par contagion ou par l'alliance mutuelle et décrit le processus de création d'innombrables artistes

qui laissent, entre 1910 et 1914, la référence du monde objectif de la tradition occidentale. Une chose est sûre : l'histoire de l'art ne saurait se dissocier de l'histoire des idées, des représentations, des systèmes de pensée associatifs. Aborder la question de l'émergence des abstractions avant la Première Guerre mondiale, c'est mettre en évidence une expérience perceptive de déplacement qui souligne la nécessité vitale de la spéculation théorique – philosophique, matrice de la pensée moderniste et le contrepoint entre les tendances abstractionnistes du début du XX siècle et des processus artistiques contemporains.

**Mots-clés:** Modernismes. Imagination Abstractionniste. Processus de création.

A “elasticidade” deste enunciado deve ser legitimada e, numa primeira noção do problema, caberia indicar que entre as transformações na aparência estritamente formais que permeiam a arte em períodos distintos de sua historicidade e que se fazem pela inflexão notável ao registro dos meios, é com essencial acuidade que a modernidade coloca aos artistas um problema que passa a ser recorrente em seus trabalhos: aquele das relações entre teoria e prática. Desse estado de síntese desprende o caráter livre e reflexivo da arte moderna que, desde Baudelaire, questiona a tradição e investe tanto no plano das idéias quanto na prática dos meios.

Por um lado, no espaço de poucas décadas, discursos dominantes e práticas do olhar romperam com um código clássico de visualidade da imagem: as teorias científicas óticas, acústicas e os estudos da cor questionam as relações entre a pintura e a percepção. Instaure-se o propósito de transgressão do espaço pictórico que confrontado com o campo de ação da fotografia (poderosa em sua emergência e na sua aparente imediaticidade) deve impor-se pelo seu próprio funcionamento enquanto atividade autônoma moderna. Por outro lado, os conhecimentos tratando sobre a importância do corpo na apreensão do mundo visível estavam conhecendo uma transformação de tal importância que a verdade da visão - relação entre o sujeito/objeto – seria fundamentada sob uma ótica fisiológica da materialidade do corpo. Isto é, o sujeito observador ocupando um papel ativo a partir de sua experiência subjetiva corporal (ritmos orgânicos do sistema nervoso, pulsações neurológicas) na captação da imagem, com a qual interage numa relação de causa e efeito.

Como mostra Jonathan Crary, uma extensa quantidade de estudos na filosofia, na psicologia, na ciência e nas artes estavam chegando a “um acordo, de diferentes maneiras, quanto ao entendimento de que a visão ou qualquer um dos sentidos não podia mais reivindicar uma objetividade ou certezas essenciais”. Passa-se de uma ótica geométrica a uma ótica fisiológica, estuda-se as faculdades orgânicas e perceptivas do olho: a persistência das imagens sobre a retina, a visão periférica e binocular, os princípios da atenção do observador moderno em relação com as novas

tecnologias da época, com a mobilidade da imagem na fotografia e no cinema.<sup>1</sup>

Descobre-se o quão volátil pode ser o campo perceptivo e sensorial exposto ao “hiperestímulo” da grande quantidade de mudanças da vida na cidade moderna: urbanização e industrialização acelerada, súbito aumento de novas tecnologias e meios de transporte, vulnerabilidade física do indivíduo nos perigos do tráfego, proliferação de uma cultura de consumo de massa, acionamento constante dos reflexos do corpo exposto ao bombardeio de sinais de trânsito, anúncios, cartazes, vitrines e assim por diante. Os discursos dominantes mostram que na experiência moderna - representada pela metrópole com sua investida frenética de choques sensoriais – a visão, ou qualquer um dos sentidos, não poderia mais reivindicar uma objetividade ou certezas cruciais. Esse estágio de profunda mudança provocado pelo advento da modernidade é bem expressado na fala de Paul Valéry, afirmando que: “Interrupção, incoerência são condições comuns de nossa vida ... Não podemos mais tolerar o que dura”.<sup>2</sup> Talvez se inscreva aí a substituição do significado da verticalidade da torre da catedral esticada em direção ao supranatural, para o da interconexão e da ligação sem limite da rede: “onde a catedral conectava céu e terra, a rede – novo templo da modernidade – é tecida pela conexão de fios de subjetividade e do pensamento”. Decorre daí a importância das noções de “redes” como um pensamento das relações, como formas de pensar e

---

<sup>1</sup> J. Crary. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1999.

<sup>2</sup> Paul Valéry, in Zygmunt Bauman. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.7.

conceber passagens entre regiões heterogêneas, como sendo ao “mesmo tempo, real, coletiva e discursiva”.<sup>3</sup>

Pode-se argumentar que o crescente agrupamento das impressões heterogêneas provocadas pela operacionalidade da fenomenal modernidade essencialmente urbana passa a reconfigurar, com vertiginosa rapidez, os paradigmas antes dominantes. A arte rompe, entre outros, com o pensamento clássico, do qual o sujeito era normalmente um receptor contemplativo de formas diferentes que espelhavam objetos exteriores. Esse processo abre caminho, sob uma complexa via de influência das teorias da percepção, para a emergência de uma primeira forma de abstração, na qual a consciência das relações da pintura com seus próprios meios constitutivos tornam-se a base principal para a constituição da obra. E aqui não estamos nos referindo ao discurso dominante que ocorreu no modernismo com sua concepção de purificação e depuração da prática artística, mas de uma nova relação plural entre arte e mundo, da imagem criada e processada pelas idéias do artista no domínio da inventividade.

Existiu, sem dúvida, ao longo do século XIX, uma problematização crescente sobre o funcionamento do olhar: as diferentes teorias da percepção são questionadas pelos pintores e os impulsionam em direção a uma linguagem pictórica mais abstrata. Efetivamente, o trabalho de Goethe, escrito em torno de 1810 e traduzido rapidamente para o francês, o *Traité des Couleurs*, coloca em evidência todo um vocabulário abstrato e vai alimentar a imaginação

---

<sup>3</sup> Bruno Latour. *Nous n' avons jamais été modernes. Essai d' anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte. 1991, p.85.

de um grande número de artistas. Dá-se o processo de liberação da cor, criando composições de cores puras, e não se pode interessar à questão da cor sem solicitar a questão da luz e da sua propagação. Outras pesquisas sobre a visão, como aquelas de Chevreul, particularmente seu *Le Traité des couleurs, la loi du contraste simultanée des couleurs* de 1839, vão fascinar uma espécie de genealogia impressionista da abstração, de Turner, passando pelos Impressionistas (com a dissolução das formas) e pelos Neo-impressionistas (reconstrução das formas) à Kupka e Delaunay, são alguns exemplos nesse contexto.

Por onde começaríamos uma topologia da rede da abstração? Pode-se partir, por exemplo, de Manet com a reivindicação do plano da tela, a conquista contra a ilusão da profundidade; seguir com as séries pictóricas de Monet, com a criação da sensação visual em sua imediaticidade, a descontinuidade do tempo, a substituição da estabilidade pela incompletude e pela falta de pontualidade da visão sobre a imagem; percorrer a proposta analítica da pintura de Cézanne, fonte do cubismo; o *fauvisme* e a reivindicação da cor, e em seguida a abstração ou a depuração da tela pautada na exploração essencial de seus elementos constituintes: seu caráter planar, a linha e a cor.<sup>4</sup>

Numa lógica de conexões, compostas de singularidades, libera-se essencialmente a materialidade da obra

---

<sup>4</sup> Essa leitura já percorreu o século XX e foi particularmente articulada por Alfred Barr, em seu trabalho sobre Cubismo e Abstração. Nesse sentido, outra proposta analítica que declina sobre uma corrente abstrata da arte, pela produção de artistas escolhidos, é aquela do crítico norte-americano modernista Clement Greenberg. Cf. Clement Greenberg, "Pintura Modernista", in Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, p. 101 – 110.



e reforça-se a superfície do plano. Em 1890, o pintor da comuna francesa de *Pont-Aven*, Maurice Denis, teoriza que “... um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores reunidas numa certa ordem”.<sup>5</sup>

Ora, o que o artista afirma aí é a maestria da abstração, é afrouxar os laços entre o quadro e seu referente para reafirmar a autonomia da criação. É sob esse ângulo que, um quadro pode acolher “um cavalo de batalha, uma mulher nua [...]”, mas *antes* disso, *ele* é outra coisa, é lugar (no sentido de suporte) onde se insere o processo de gênese da materialidade da obra. Estaria aí, o princípio de multiplicidade de diferença interna, de autocriação, explicando os elementos constitutivos da obra sem apelar para qualquer instância supostamente exterior? De assumir o estado móvel e inconstante de uma lógica perceptiva da modernidade a qual “se estrutura deslocando-se”? Como afirma Didi-Huberman, os signos abstratos se fazem perceber no “pensamento associativo”, no translato – possuem valor de passagem. E, as conexões provocam modificações nas linhas conectadas, o *novum*, provocam novos agenciamentos formais, condicionando, sem previsibilidade, conexões futuras.

Muitos são os questionamentos. Daí, nos vir à mente um texto de Foucault de 1971,<sup>6</sup> no qual esse autor retoma alguns princípios imbricados no conceito de origem.

<sup>5</sup> Maurice Denis, “*Définition Du Néo-Traditionnisme*”, *Art et critique*, 23 août 1890, p.540.

<sup>6</sup> Michel Foucault, “Nietzsche, a genealogia, a história”, in Manoel Barros da Motta [org.], *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005).

Foucault enfatiza o erro em descrever gêneses lineares e aponta para a lenta e gradual articulação da genealogia que, em sua própria experiência de expansão, “é cinzenta”, leva a muitas interrogações, à densidade de relações que, por exemplo, o artista desenvolve com seu campo cultural e com outros campos que ele reencontra numa possível procura do dinamismo e da autenticidade crescente de sua obra.

Essa dificuldade “cinzenta”, identificada pelo autor, em flagrar a genealogia, a experimentação criadora, pode conduzir ao esforço de captar os ínfimos desvios, a exterioridade do acidente que provoca a lei singular de um “aparecimento” e permite descobrir marcas sutis, sob o signo das problematizações, que formam uma rede difícil de desembaralhar. Essa condição indeterminada, posto que aberta, capaz de engendrar formas, iria ganhar relevância crescente com o nascimento do “sujeito experimentalista”, extremamente ligado às mutações vinculadas à referida complexificação da vida urbana que, nas últimas décadas do século XIX, alinham-se nas sociedades capitalistas ocidentais. Esse cenário conduziu à fundação do espaço pictórico moderno, produto do contacto reflexivo, instável e experimental entre o olho e o mundo, e redimensionou, no século XX, o paradigma autoral nas artes visuais.

Sob esse ângulo, o trabalho do grupo de artistas atuantes no *Der Blaue Reiter* contribui, conceitual e metodologicamente, para o desenvolvimento dessa temática, na medida em que tanto conduz a instauração da abstração na arte quanto lança luz sobre o conceito de rede.

Ou seja, em seu movimento criador e inventivo os artistas impulsionam a pensar a criação híbrida da abstração, o surgimento desse hibridismo e sua ontologia. Questiona-se, aqui, principalmente, o material publicado, em 1911, no *Almanach du Blaue Reiter*,<sup>7</sup> publicação que marca um momento particular no processo de modernização da percepção, e que coloca todas as formas de artes sob o mesmo plano. De fato os artistas do *Blaue Reiter* como, por exemplo, Kandinsky e Franz Marc solicitam novas formas de análise da produção artística estabelecendo um rico paralelo entre a experiência pictórica finissecular (Monet, Rousseau, Cézanne) e diferentes tipos de produção humana, afastando-se da tematização mais usual e mapeando analiticamente as múltiplas relações de percepção e de fragmentação temporal do homem moderno.

### **Tempo heterogêneo e subjetividade**

Pela primeira vez na história da Arte Ocidental um grupo de artistas instaura um projeto – *Der Blaue Reiter* – que se propõe a confrontar obras de gêneros e de épocas diferentes, que estavam até então separadas, optando por uma visão moderna que quebra a classificação dos gêneros e solicita a confrontação da diversidade das obras. Coloca-se em evidência a aproximação de trabalhos como: desenhos de crianças e dos ditos “loucos”, a arte primitiva e a popular, a arte de vanguarda e a “arte

---

<sup>7</sup> W. Kandinsky; F. Marc. *L'Almanach du Blaue Reiter. Présentation et notes par Klaus Lankheit*. Paris: Éditions Klincksieck, 1981.

medieval”, entre outros. Esse expressivo alargamento de percepção da visualidade, misturando “épocas, gêneros e pensamentos”, conduziria a uma descontextualização de princípios até então operantes na arte. No caso do nosso tema preciso interessa apontar o processo, apresentado no *Almanach du Blaue Reiter*, do qual emerge o conceito vinculado à diversidade de expressões artísticas que, segundo as palavras de Kandinsky, criaria “um elo com o passado assim que uma luz iluminando o devir”. O modo de funcionamento dessa experiência heterogênea é que justifica colocar uma obra egípcia ao lado de um pequeno Zeh (sobrenome de duas crianças, da época, bem dotadas para o desenho), uma obra chinesa ao lado de uma pintura do Douanier Rousseau ou de Van Gogh, um desenho infantil ao lado de um Picasso e permite uma liberdade ilimitada na escolha dos meios de expressão que confluem para que “a sonoridade interior de uma obra” responda a sonoridade de uma outra. Demonstra, então, um exercício crítico que busca escolher e selecionar obras que respondam ao que Kandinsky chamou o *nouveau grand réalisme*, ou seja, uma maneira de estar em forte eco com a interioridade das coisas, de “tornar visível o invisível”, de problematizar o processo de abstração pelo qual a obra transcende ao referente.

Nesse período não é somente os artistas que se interessam às possibilidades de alargar o espaço da intuição, de definir relações com procedimentos mestiços. As ciências humanas, a medicina, a psicanálise, entre outras, estão repletas de transformações e uma noção

marca *l'esprit de l'époque*: a do “evolucionismo”. Pode-se citar, por exemplo, a metodologia de linha evolucionista da obra de Charles Darwin (*De l'origine des espèces par voie de la sélection naturelle*, publicado em 1859). Pesquisa-se então as origens da humanidade e, critica-se o princípio de raciocínio que aceita “todos os povos ditos selvagens ou primitivos formando um só e mesmo tipo social”. Daí, os cientistas se interessarem à produção dos loucos, das crianças, à arte popular ou arte dos ditos selvagens; todas elas enfatizam um estado de criação embrionária, primitiva, original. O que fascina tanto os médicos quanto os artistas da época é essa capacidade que tem os amadores (crianças, camponeses, doentes mentais) de criar naturalmente composições executadas com êxito.

Michel Foucault, na sua obra *Histoire de la folie à l'âge classique*, explica que “o louco revela a verdade elementar do homem – aquela que o reduz à seus desejos primitivos, à seus mecanismos simples, as determinações mais solícitas do seu corpo”. A loucura é vista como uma sorte de infância cronológica e social, psicológica e orgânica do homem. O autor explica que, no século XVIII “olhando o louco, media-se do exterior, toda a distância que separa o caráter verdadeiro do homem de sua animalidade”, no século XIX “ele é olhado, ao mesmo tempo, com mais neutralidade e mais paixão”.<sup>8</sup> Com mais neutralidade, porque nele vai-se descobrir as verdades profundas do homem - as forças adormecidas das quais nasce o ser. E mais paixão também, porque não pode-se mais reconhecê-

---

<sup>8</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p.537.

lo sem reconhecer-se, sem escutar manifestar em si as mesmas vozes e as mesmas forças, senão as mesmas luzes da inquietação humana.

Digamos que a atmosfera intelectual desse período, início do século XX até a Primeira Guerra Mundial, foi muito rica e bastante particular: as ciências humanas, a medicina, estavam em plena transformação e desenvolvimento; é a época da psicanálise - Freud publica, em 1905, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Nos asilos, no momento que Freud faz falar os histéricos começa-se a deixar os alienados mais livres, conserva-se seus desenhos se oferece material necessário para que eles produzam.

É dentro dessa linha de reflexão, da possibilidade da cultura interrogar permanentemente seus fins que Didi-Huberman analisa a obra de Darwin *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, e indica tratar-se ali de “explicar teoricamente a complexidade dos gestos”. Darwin em sua obra, diz o autor, tenta explicar e pensar as coisas ao inverso, ou seja, encontrar indícios de regressão, de retrocesso que permanecem nas mais altas culturas. Nesse sentido, se a contribuição de Darwin não pode “abrir caminho para a história da arte na direção iconográfica, ela pode lançar luzes sobre a problemática da “ressurgência”, melhor dizendo, dar indícios que alguma coisa de ordem primitiva vai subsistir no aparente refinamento da obra, sob o ângulo da tensão, do conflito.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Essas observações formuladas foram anotadas e gravadas no seminário, que participamos, ministrado por Georges Didi-Hubermann – *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme de l'image* – l'Ecole des hautes études em sciences sociales – Paris, l'année 1999/2000.

Tal indício converge para a noção de uma concepção paradoxal de tempo, como foi trabalhada por Henri Bergson colocando em relevância a importância do conceito virtual na obra.<sup>10</sup> Ou seja, não existiria sucessão entre passado e presente, mas coexistência. Pensando o par virtual-atual, Bergson construiria uma ontologia criacionista, híbrida, portadora de uma forma atual, e sendo portadora também do virtual. É sob este ângulo do novo, definido pela ligação, pela coexistência de diversas camadas do tempo, que parece se sustentar a maneira de pensar dos artistas do *Blaue Reiter*. Destacamos que esse caminho incitou à formação de um espaço pictórico com elementos politemporais e à instauração da abstração no domínio criativo.

A existência dos híbridos, esses aparentes “recuos” e “recuperações”, associações, permeiam, entre outros componentes do grupo, a obra artística de Paul Klee e tanto o instigam para as modernas teorias das cores como para a ontologia da imagem. Ele diz: “Não esqueçamos que a arte tem suas origens como podemos observar nos museus etnográficos ou na nossa casa no quarto infantil (não ria, leitor): as crianças também podem fazer arte e o valor das tendências artísticas as mais recentes não diminuiu em nada esse constato...”.<sup>11</sup>

A noção do primitivo é fustigada pelos artistas do *Blaue Reiter*, Auguste Macke enfatizando o pensamento do grupo que frequentava, coloca em relevância o domínio

<sup>10</sup> Sobre essa questão, Cf: Henri Bergson. *Mémoire et vie (textes choisis)*. Paris. PUF, 1975.

<sup>11</sup> Paul Klee écrit cet article pour la revue suisse *Die Alpen* em 1912. Cf. Jéssica Boissel, “Quand les enfants se mirent à dessiner”: um fragment de l'histoire des idées”.

da etinologia, das artes decorativas, das formas artísticas dos povos primitivos. Ainda, coloca no mesmo plano a arte africana e arte europeia, denuncia o pensamento comumente admitido na época sobre a arte dita primitiva ou selvagem, enuncia a sensibilidade e a força da arte infantil: “criar formas, é viver...?”<sup>12</sup>

Aliás também Kandinsky, no *Almanaque*, celebra “a imensa força inconsciente” que se manifesta nos desenhos infantis e pontua que “eles criam obras que se igualam aquelas trabalhadas pelos adultos, podendo mesmo ultrapassá-los bastante”. Tudo indica que Kandinsky dispensa um desfrute subjetivo pela arte popular e pela arte infantil. Ele afirma que o artista deveria “assemelhar-se bastante à criança durante toda sua vida” - o que reflete, entre outras, o relevante papel desempenhado pelo instinto e pela imaginação na criação artística.

É verdade que o trabalho do grupo surgia no momento em que, o conceito bergsoniano de “imagem”, apoiava-se em uma ontologia isenta de qualquer estabilidade, dissolvendo, desde sempre, “toda pretensão à fixação, sob a forma de supostas essenciais imutáveis ou de pretensas identidades definitivas”. Assim, tratava-se de discutir, nas formas cognitivas daquela atualidade, que toda forma artística verdadeira nasce de relações vivas da experiência individual do homem com a materialidade das formas e da cultura. De problematizar o conceito de “pensar o abstrato” como potencialidade da arte de criar formas que potencializam o referente - formas extraídas

---

<sup>12</sup> F. Marc, *L'Almanache du Blaue Reiter*, Paris, Klincksieck, 1981, p.114.



de um real paradoxal (complexo, portador de diferença interna) pela coexistência de diversas camadas do tempo - fazendo-o transcender em relação às mudanças históricas.

O fato de tudo ser relacional não pulveriza a matéria, entretanto enfrentamos inevitavelmente a questão bergsoniana, segundo a qual uma “imagem pode ser sem ser percebida”. Mas justamente nisso encontra-se uma problemática que teceu nosso estudo: ressaltar uma experiência perceptiva de deslocamento que aponta para a necessidade vital da especulação teórico-filosófica. Matriz do pensamento modernista e contraponto entre as tendências abstracionistas do início do século XX e processos artísticos da contemporaneidade.

#### **Referências bibliográficas:**

BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BERGSON, Henri. Mémoire et vie (textes choisis). Paris: PUF, 1975.

BOISSEL, Jéssica. “Quand les enfants se mirent a dessiner 1880-1914: um fragment de l' histoire des idées”, Les Cahiers Du MNAM, Paris, Printemps, 1990.

CRARY, Jonathan. Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2000.

\_\_\_\_\_. Techniques of Observer. On vision and modernity in the XIXth century. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1990.

KANDINSKY, W. MARC, E. L' Almanach du Blaue Reiter. Paris: Klincksieck, 1981.

KANDINSKY, W. Du spirituel dans l' art, et dans la peinture en particulier. Paris: Denoël, 1989.

LATOUR, Bruno. Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique. Paris: La Découverte. 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. L'Oeil et l'Esprit. Paris: Gallimard, 1964.

